

## Giuseppe Panella, Maria Antonietta Pranteda

### *Estetizzazione della paura, sublime naturale e analisi del soggetto in Burke e Kant*

**ABSTRACT:** *Fear was a fundamental issue in political philosophy and moral theories (Hobbes, Spinoza) before the aesthetic turn brought about by Burke and Kant. In Edmund Burke's Philosophical Enquiry into Our Ideas of Sublime and Beautiful, fear is the form in which Sublime really operates in the mind and body of the beholder. Fear is converted into terror and into a sort of delightful terror, which affects the subject of its action. Its outcome may be considered a strong physical reaction to several aspects of Nature and its objective reality (stormy seas, huge and elevated mountains, deep caverns resounding mysterious echoes and voices, fierce and dangerous beasts). In the Critique of Judgment, fear is an expression of the dynamic sublime, the power of nature that exposes human beings to formidable natural forces. This evokes a feeling of weakness, but it is precisely this feeling that induces the certainty of a force greater than the natural, namely the power of reason, which compensates for human insufficiency in the moment of fear. In this way, Kant releases man from it, although ruling out the possibility for this experience to become an object of aesthetic contemplation.*

**KEYWORDS:** *Burke, Kant, fear, sublime, nature.*

*"Spei et metus affectus sine tristitia non dantur. Nam metus est (per 13 affectuum definitionem) tristitia et spes (vide explicationem 12 et 13 affectuum definitionum) non datur sine metu ac proinde (per propositionem 41 hujus) hi affectus non possunt esse per se boni sed tantum quatenus laetitiae excessum coercere possunt (per propositionem 43 hujus). Q.E.D."*

(B. Spinoza, *Ethica*, propositio XLVII).

## 1. Prolegomeni alla paura

### 1.1. La paura come forma di produzione del Sublime

La paura come passione dell'anima, nonostante l'affermazione suggestiva e contraria di Hobbes che ne faceva la chiave di volta della propria riflessione filosofica sulla natura degli esseri umani, è sempre stata collegata a sensazioni negative o

incapaci di produrre degli effetti che si possano giudicare (complessivamente e in un'ottica più generale) in qualche modo positivi e/o produttivi di sensazioni condivisibili.

Ma la paura sicuramente non è soltanto l'affetto rappresentato dal *metus* spinoziano<sup>1</sup> o il terrore ancestrale che paralizza l'attività soggettiva e le impedisce lo sviluppo delle sue facoltà produttive, inibendola attraverso la forza dell'immaginazione di un male futuro, come emerge nei *Dialoghi sulla religione naturale* di Hume.

Il timore naturale come pure il terrore soprannaturale vanno considerati, in ogni modo, degli affetti che possono produrre una serie di rappresentazioni estetiche del mondo (sia legate alla dimensione della natura che a quella dell'arte) in relazione al loro impatto sul soggetto che le percepisce. Il fatto è che la paura, nonostante l'effetto negativo che produce, non ha soltanto una funzione restrittiva, ma è produttiva di conoscenze spesso alternative a quelle consuete.

Il terrore, infatti, non è inibente come il timore per opera del quale le azioni si paralizzano e il soggetto che lo subisce rinuncia alla sua volontà di incidere sulla realtà che lo circonda. Il terrore, infatti, costringe all'azione piuttosto che bloccarne gli effetti costitutivi e costruttivi.

Il caso del Sublime, come può essere registrato nella proposta legata alla bipartizione burkeana che lo collega al Bello e lo consacra come superiore ad esso, è esemplare al riguardo.

Nell'apprezzamento estetico di determinati fenomeni naturali (le montagne che si spingono ad altezze straordinarie e stupefacenti, i dirupi e gli strapiombi che fanno loro da coronamento, animali feroci che, come i serpenti o le tigri, possono colpire all'improvviso causando morte e dolore, le grotte buie e fonde in cui risuonano dislocate le voci degli uomini, le tempeste che squassano il mare o i vulcani che impongono la loro potenza con distruzioni irrefrenabili) la paura impone la propria legge che si fa, in tal modo, piacere terribile e tuttavia delizioso (*delightful horror*). Inoltre il terrore è una forma di affezione degli organi più delicati del corpo (come gli occhi e le orecchie):

1 "Seguendo la tradizione ellenica, due grandi ammiratori di Spinoza – Goethe e Nietzsche – condanneranno in seguito, e di nuovo, la speranza (assieme alla paura). In Goethe il tema è ricorrente, quasi ossessivo, e proprio in relazione al mito di Pandora. Nel 1807 scrive la poesia *Il ritorno di Pandora*, che precede *Pandora*, dramma della 'rinuncia', esplicitamente accostato a *Le affinità elettive*; in una lettera a Zelter del 1809 dichiara 'la speranza e la paura due entità vuote'; nelle *Zahme Xenien* definisce il filisteo 'un intestino vuoto / pieno di paura e speranza'; negli *Scritti sulla letteratura* parla degli spiriti forti, come Lucrezio, che, 'in quanto rifiutarono la speranza, cercarono di liberarsi anche della paura'; e, infine, nel *Secondo Faust*, lascia che compaiano sulla scena la Paura e la Speranza, che son così presentate dalla Prudenza: 'Tra le maggiori nemiche degli uomini / due, Paura e Speranza, in catene / dal consorzio civile io le segrego' (W. Goethe, *Faust. Seconda parte della tragedia*, in *Faust*, tr. it. di F. Fortini, Milano, Mondadori, 1970, pp. 489-491, vv. 5441-5443)" (R. Bodei, *Geometria delle passioni. Paura, speranza, felicità: filosofia e uso politico*, Milano, Feltrinelli, 1991, p. 82). In tutti i casi citati da Bodei, la passione spinoziana degli autori citati e, di conseguenza, il loro rifiuto di paura e speranza come effetti negativi è collegabile alla dimensione del Sublime come loro forma di esorcizzazione e trasformazione a livello di esperienza estetica.

in tutti questi casi, se il dolore e il terrore sono così modificati da non essere in realtà pericolosi per nessuno e il dolore non è portato fino alla violenza e il terrore non comporta la possibilità della distruzione della persona, così come queste emozioni liberano le sue parti, sia quelle più raffinate che quelle più grossolane, di una pericolosa e fastidiosa inconvenienza, sono capaci di produrre diletto; non un piacere, ma una forma di delizioso orrore, una sorta di tranquillità intinta di terrore; essa per il fatto di appartenere all'autoconservazione è una delle più forti di tutte le passioni. Il suo oggetto è il sublime<sup>2</sup>.

In Burke, di conseguenza, l'estetizzazione della paura si impone sia a livello di consapevolezza del valore estetico delle opere d'arte che della produzione di esse (anche se l'elemento della retorica, predominante, ad esempio già nello Pseudo-Longino, ha minor luogo a procedere nella percezione della potenza del Sublime).

Non a caso è proprio per questo motivo, Kant trovava Burke il pensatore più significativo e importante tra quanti avessero scritto al riguardo, ma lo considerava troppo "fisiologico" – nel caso delle forme che eccedono il Sublime (il Colossale, il Mostruoso, ad esempio), il timore da esse provocato tendeva ad annullare l'effetto richiesto richiudendolo nel recinto di ciò che è "eccessivamente grande" per essere adeguatamente pensato e, quindi, non è comprensibile a livello di soggettività. La loro eccessiva grandezza e/o (stra)potenza ne escludeva la comprensibilità e accessibilità a livello razionale.

Nella *Critica del Giudizio*, infatti, Kant considera quel Sublime che incute terrore nell'animo umano evocato da Burke come una potenza distruttiva solo finché la "grandezza assoluta" viene pensata come carattere degli oggetti della natura. Invero, l'effetto pauroso di certi fenomeni che si producono in quella dimensione propria si vanifica nell'emergere di una forza di resistenza che ripara e rasserena in ambito soggettivo umano. Conseguenza di ciò è che il Sublime stesso non potrà diventare oggetto estetico, come avviene invece nella calma contemplazione del Bello:

la potenza è un potere che è superiore a grandi ostacoli: la potenza si chiama potestà, quando è superiore anche alla resistenza di ciò che ha esso stesso potenza. La natura, considerata nel giudizio estetico come potenza che non ha su di noi nessuna potestà, è dinamicamente sublime. Se deve essere da noi giudicata dinamicamente come sublime, la natura deve essere rappresentata come suscitatrice di timore (sebbene, viceversa, non ogni oggetto che suscita timore viene trovato sublime nel nostro giudizio estetico). Infatti, nel giudicare esteticamente (senza concetto) la superiorità rispetto agli ostacoli può essere giudicata come tale solo secondo la grandezza della resistenza. Ora però ciò a cui ci sforziamo di resistere è un male e, quando troviamo che il nostro potere non è in grado di farvi fronte, è oggetto di timore. Quindi la natura, per la facoltà estetica di giudizio, in tanto può valere come potenza, cioè come sublime in modo dinamico, solo in quanto essa è considerata come oggetto di timore<sup>3</sup>.

2 La traduzione delle citazioni da Burke è degli autori. Il testo originale di riferimento, invece, è E. Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of Sublime and Beautiful*, Menston, The Scholar Press, 1970 (ristampa anastatica dell'edizione del 1759), p. 257.

3 I. Kant, *Kritik der Urtheilskraft*, in *Kants gesammelte Schriften*, hrsg. von der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften, Bd. V, Berlin, De Gruyter, 1908/13, s. 260; tr. it.

Di conseguenza, in Kant, il Sublime, nella misura in cui può essere compreso all'interno dei soggetti che lo percepiscono, non accentua il sentimento di paura o di terrore (come nei casi analizzati da Burke), ma tende ad annullarlo proprio perché lo riconduce al soggetto che lo ricomprende in se stesso. Mostrare questi due diversi stadi del Sublime in relazione al sentimento fondamentale con cui essi si confrontano e, di conseguenza, con la paura e ricongiungere, per opposizione, Kant a Burke riguardo alla loro analisi di questa forma di manifestazione della soggettività umana vuole essere lo scopo dello studio che seguirà e che vedrà esaminate più dettagliatamente le loro proposte.

In particolare, la nozione di terrore in Burke presenta caratteristiche di grande originalità anche rispetto alla precedente tradizione della filosofia dell'arte in cui paura, spavento, orrore e le categorie ad esse succedanee erano viste non come forme di espressione del soggetto ma come pura estrinsecazione di eventi ad esso contrapposti. Il caso di Hobbes, che fa della paura la dimensione centrale del suo pensiero antropologico-politico, è esemplare al riguardo: per il pensatore inglese la paura è un dato ontologico che precede la formazione dei soggetti e la loro organizzazione societaria<sup>4</sup>. Per Burke, invece, i cui interessi procedono in altra direzione, la paura e il terrore sono espressioni di un rapporto singolarizzato, del tutto individuale, con la fonte che produce l'effetto cui si fa riferimento. Anche se successivamente il sentimento della paura generalizzata e dell'inquietudine legata al timore di poter perdere la vita saranno al centro dell'opera più nota e generalmente più considerata storiograficamente di Edmund Burke, e cioè le *Reflections on the Revolution in France* del 1790, la prospettiva dell'isolamento del soggetto considerato come *unico* portatore dell'affetto in questione non verrà meno. Anche il Terrore politico, pur analizzato in chiave fortemente negativa e destabilizzante da Burke, riguarderà la reazione dei singoli e non avrà funzione determinante a livello di analisi degli eventi storico-sociali<sup>5</sup>.

## 1.2. La paura come reagente estetico

Ma come arriva Burke alla sua analisi della paura come produzione del Sublime estetico e letterario? Le valutazioni precedenti di questa nozione chiave nel siste-

di E. Garroni e H. Hohenegger, *Critica della facoltà di giudizio*, Torino, Einaudi, 1999, pp. 96-97.

4 "L'obiettivo filosofico più immediato della critica spinoziana all'uso politico delle passioni è la funzione della paura in Hobbes. Questi attribuisce infatti alla paura – e soprattutto alla *fear of agonizing death* – una missione civilizzatrice essenziale, ponendola non solo all'origine (spuria e 'plebea') della ragione e dello Stato, ma attribuendole anche il compito della loro attuale conservazione contro ogni possibile ricaduta nell'inferno sociale della violenza estrema e dello stato di natura" (R. Bodei, *Geometria delle passioni*, cit., p. 83).

5 Su questa tematica in Edmund Burke e sulla sua descrizione 'sublime' degli effetti del Terrore in Francia, cfr. G. Panella, *Storia del Sublime. Dallo Pseudo-Longino alle poetiche della Modernità*, Firenze, Clinamen, 2012, pp. 53-117; un libro interamente dedicato alla ricostruzione di questo concetto, centrale per la storia occidentale dell'estetica.

ma di valutazione dell'oggetto letterario prevedevano non tanto l'impatto con la natura selvaggia delle passioni come si prefigura nel pensatore irlandese, quanto la sua ipervalutazione in chiave etica: il soggetto del Sublime è tanto elevato quanto maggiormente riesce a sublimare le sue passioni nella forma come forza espressiva.

Nella proposta di Burke tutto questo non accade: il Sublime non è più l'“eco di una grande anima” quanto la risposta spesso disperata alle sollecitazioni di una natura che preme e costringe a provare sentimenti estremi, al limite delle possibilità umane, dove la soggettività è costretta a raggiungere l'estrema consapevolezza della sua resistenza a ciò che le si contrappone (la mente è portata, quindi, *at the end of its tether*, è tesa fino allo spasimo). Il Sublime rappresenta una forma di “distanza di sicurezza”<sup>6</sup> rispetto alla pressione della paura e dei suoi spettacoli.

La visione della morte e di tutto ciò che induce a pensieri o a forme dell'immaginazione che ad essa possono alludere o riverberano la sua lunga ombra viene esorcizzata attraverso la consapevolezza dinamica della rappresentazione estetica: il Sublime permette a chi si confronta con esso di evitare il corpo a corpo con l'immagine letale della propria scomparsa attraverso la bellezza (“la deliziosità”) delle immagini che potrebbero rappresentarla.

Nella Parte Quarta dell'*Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Burke approfondisce il discorso già iniziato precedentemente sui rapporti esistenti tra forza del Terrore e forma del Sublime. Nella Sezione Terza, infatti, intitolata non casualmente alla *Causa del dolore e della paura*, Burke osserva come tra paura e sensazione del Sublime intercorra uno stretto legame fisiologico (spunto di riflessione che colpirà negativamente proprio Kant nelle sue opere specificamente dedicate al Sublime stesso) e ne descrive gli effetti fisici. La maschera della paura presenta gli stessi caratteri dell'apprensione visiva e sonora di ciò che attiene alla dimensione del Sublime e la qualifica come esperienza dolorosissima e insopportabile:

6 Ricavo l'idea dell'utilizzazione del Sublime come se si trattasse di una “distanza di sicurezza” da H. Blumenberg, *Schiffbruch mit Zuschauer*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1979; tr. it. di F. Rigotti, revisione di B. Argenton, *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, con un'introduzione di R. Bodei, Bologna, il Mulino, 1985. La metafora dello “spettatore” illustrata in questo audace libretto di Blumenberg coglie nella presa di distanza dal fenomeno orroroso o stupefacente o emblematico o memorabile il carattere dell'evento sublime. È il caso di Hegel, che, come scrive Rosenkranz, assiste alla battaglia di Jena e vede passare Napoleone, lo “Spirito del Mondo” a cavallo: “La posizione dello spettatore di fronte alla storia esiste ancora, come dimostra il defatigante sfruttamento herderiano della metafora; ma non è più di una incontestabilità assoluta. Quanto sia diventato difficile restare spettatore lo dimostra, all'inizio del secolo seguente, la visita di Goethe al campo di battaglia di Jena nel maggio 1807. In quei giorni lo storico jenese Heinrich Luden, futuro editore della rivista di politica e storia ‘Nemesis’, ebbe con Goethe un colloquio, riferito nel 1847 nei suoi *Sguardi retrospettivi sulla mia vita*, che è diventato celebre per il fatto che la sconfitta di Jena dell'ottobre 1806 aveva profondamente inciso sulla vita di Goethe, e perché questa esperienza preannuncia l'incontro con Napoleone di due anni dopo, che lasciò a sua volta un'impressione duratura” (ivi, p. 75). Goethe, da spettatore di un evento storico e non da protagonista, coglie il carattere della vicenda che si svolge sotto i suoi occhi come un evento tale da segnarlo in profondità come accade nel caso del Sublime burkeano.

ho osservato precedentemente che tutto ciò che è adatto a causare terrore è fondamento adeguato del sublime; a ciò aggiungo che non solo queste, ma molte cose dalle quali non potremmo ricevere alcun pericolo hanno un simile effetto perché esse operano in modo simile. Ho osservato anche che qualunque cosa produca piacere, positivo ed originale piacere, è fatto in modo da avere la bellezza inserita al suo interno. Quindi, per chiarire la natura di queste qualità, può essere necessario spiegare la natura del dolore e del piacere da cui esse dipendono. Un uomo che soffre un violento dolore fisico (suppongo il più violento perché l'effetto possa essere il più evidente) ha i denti stretti, le sopracciglia fortemente contratte, la fronte corrugata, gli occhi incavati che roteano in modo veemente, i capelli ritti; la voce viene emessa a fatica in brevi grida e gemiti, l'intero organismo ne viene scosso. Paura o terrore, che è un'anticipazione del dolore o della morte, producono esattamente gli stessi effetti, che per violenza si avvicinano a quelli sopra menzionati, in proporzione alla vicinanza della causa e alla debolezza del soggetto. [...] La sola differenza fra il dolore e il timore è che gli oggetti che provocano dolore agiscono sulla mente mediante l'intervento del corpo, mentre gli oggetti che producono terrore generalmente colpiscono gli organi del corpo per opera della mente che suggerisce il pericolo; ma entrambi, accordandosi o in prima istanza o in un secondo tempo producendo una tensione, una contrazione o una violenta emozione dei nervi, si accordano in ogni modo in tutto il resto<sup>7</sup>.

La tensione nervosa prodotta da forti dolori fisici o da sofferenze che evocano la morte e il suo carattere spasmodico di tipo agonico è simile a quella che si prova alla vista di fenomeni che possono indurre alla consapevolezza di essere alla presenza del Sublime.

Tutto ciò che comporta dolore può essere causa di Sublime, dunque, e, di conseguenza, anche della sua riconduzione a uno stato in cui la mente può mantenersi soltanto in modo transitorio.

Si può quindi affermare in maniera più o meno esatta, allora, che lo stato sublime è una condizione di emergenza della soggettività in cui si può sostare brevemente ma non in maniera definitiva. Anzi, va detto che la condizione dello spettatore sublime (come pure del lettore di testi che contengono istanze di sublimità più o meno manifeste, più o meno terribili e paurose e spaventose) non può essere che assolutamente temporanea, pena l'estinzione del soggetto che la subisce e che si confronta con essa.

Inoltre, lo stato di tensione che il Sublime produce non è paragonabile in alcun modo al sentimento di rilassatezza che produce il Bello e la sua armonica ricomposizione delle contraddizioni esistenti tra le parti che lo ri-compongono. Il Bello, infatti, nasce e si proietta verso l'esterno della vita partendo da ciò che è piccolo, minuto, fragile, delicato e non toccato dalla mano umana, mentre il Sublime è colossale, enorme, indistruttibile, potente e frutto dello scontro tra uomo e natura.

<sup>7</sup> Cfr. E. Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of Sublime and Beautiful*, cit., pp. 246-249. Questo passo peraltro confuta radicalmente l'errata affermazione di Giuseppe Sertoli sulla non-coincidenza tra Sublime e Terrore quale viene affermata lungo tutta la sua pur pregevole *Presentazione* del testo burkeano in edizione italiana (cfr. E. Burke, *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, a cura di G. Sertoli, tr. it. di G. Miglietta, Palermo, Aesthetica Edizioni, 1985, pp. 23 ss.).



Il Bello conosce la tenerezza e la dolcezza del vivere e dell'amore, il Sublime si attesta sui contrafforti del terrore e della paura come suoi contrassegni e segmentazioni antropologici.

### 1.3. Il Sublime, l'Orrore, lo Spavento come forme naturali dello splendore del mondo

Di conseguenza, la separazione tra Bello e Sublime non potrebbe essere più netta: se il Bello è il frutto dello spirito sociale degli uomini, della loro volontà di vivere in comunità e soprattutto di continuare a riprodursi (il Bello è legato nella maggior parte dei casi alla *society of sexes* e alla capacità seduttiva esercitata dai corpi in nome di esso<sup>8</sup>), il Sublime è, invece, legato alla tensione esercitata dalla paura e dal terrore su quegli stessi corpi.

Il sentimento sublime, dunque, sorge da una forma di sproporzione tra l'oggetto che lo suscita e la mente (o lo spirito) che lo subisce: non si sceglie deliberatamente di essere terrorizzati o spaventati o atterriti dalle varie manifestazioni che lo producono ma, nel momento in cui questo accade, l'idea che si tratti di un effetto riconducibile alla dimensione di ciò che è *delightful* funziona come una "presa di distanza" che annulla in parte la sua dimensione spiacevole.

Al posto del dolore dato dalla paura e dal terrore lancinante per una possibile morte imminente o per un danno possibile da subire, subentra l'ammirazione per lo splendore del mondo e per la sua forma ulteriore ed estrema, che si rovescia in forza d'attrazione e in trasformazione del dolore in piacere, sia pure in bilico tra orrore e fascinazione coinvolgente. Analizzando la diversa natura del Bello e del Sublime, allora e in conclusione, Burke giunge a tracciare una linea di demarcazione forte tra i due sentimenti estetici e li separa nettamente, classificandoli come opposti:

esse sono davvero idee di natura molto differente, essendo l'uno fondato sul dolore e l'altro sul piacere e per quanto esse possano variare in seguito per la natura diretta

8 "[...] questa qualità laddove è più rilevante nel sesso femminile quasi sempre porta con sé un'idea di debolezza e di imperfezione. Le donne sono molto sensibili a questo; per questa ragione esse imparano a balbettare, a vacillare, a simulare debolezza e anche malesseri. In tutto ciò esse sono guidate dalla loro natura. La bellezza in preda alle difficoltà è la più commovente. Arrossire ha un potere non inferiore; la modestia in generale, che è tacito riconoscimento di imperfezione, è essa stessa considerata una qualità amabile e ne esalta certamente ogni altra. Lo so, è sulla bocca di tutti, che dobbiamo amare la perfezione. Questa, per me, prova sufficiente del fatto che essa non è il vero oggetto dell'amore. Chi mai disse che *dobbiamo* amare una bella donna o anche uno di quei begli animali che ci piacciono? In questo caso a essere attratti non c'è nessun bisogno dell'intervento della nostra volontà" (E. Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of Sublime and Beautiful*, cit., pp. 203-204). Se l'amore scaturisce da e si instaura mediante la bellezza dei corpi, questo accade in quanto essi non appaiono proporzionati e perfetti (come nella tradizione della cultura classica) ma conservano una qual certa dismisura nella loro conformazione. Il Sublime, invece, essendo dismisura in sé, attira proprio perché non suscita sentimenti di amore, bensì di paura, di terrore o di semplice spavento nei corpi che ne subiscono l'impatto.

delle loro cause, pure queste cause creano una distinzione eterna tra di esse, una distinzione che non può essere mai dimenticata da chi si proponga di creare passioni. Nell'infinita varietà delle combinazioni naturali dobbiamo aspettarci di trovare le qualità delle cose più lontanamente immaginabili le une dalle altre unite nello stesso oggetto. Dobbiamo aspettarci anche di trovare combinazioni dello stesso genere nelle opere d'arte<sup>9</sup>.

Così, se Bello e Sublime sovente si possono ritrovare uniti, non è perché siano simili, ma perché si tratta di sentimenti e di affetti che colpiscono la mente proprio nel momento in cui sembrano mescolati l'uno con l'altro, pur rimanendo sempre diversi.

La forza del Sublime, dunque, legata com'è alla paura e al terrore quali momenti fondativi dell'esperienza delle sue conseguenze estetiche (ma, in realtà, anche etiche e teoriche), si rinnova ogni volta nel momento in cui gli oggetti da rappresentare si pongono in primo piano come espressioni di una "bellezza terribile" (come molti anni dopo, nel 1917, la definirà un cultore della lirica sublime quale fu William Butler Yeats).

La terribilità della dimensione in cui ciò che risulta sublime viene ad essere collocato ne sancisce sia la differenza con il Bello sia la sua superiorità teorica.

E, per concludere con una icastica definizione di Terry Eagleton che separa bene Sublime e Bello ma rischia poi di ricongiungerli mescolando le loro diverse caratteristiche nel troppo vasto calderone dell'ideologia dell'Estetico, si può sostenere che

il sublime è una compensazione immaginaria per ogni violenza tumultuosa delle classi subalterne, la tragedia che si ripete come commedia. È il punto dove la bellezza si spezza internamente, una negazione dell'ordine costituito, senza il quale ogni ordine sociale crescerebbe inerte e appassito. Il sublime è la condizione antisociale di ogni socialità, ciò che è infinitamente irrepresentabile e che ci conduce a rappresentazioni più raffinate, la forza maschile senza regole che viola ancora e perpetuamente rinnova la chiusura femminile della bellezza<sup>10</sup>.

Nel suo non essere rappresentabile in quanto bello ma solo come espressione violenta di un sentimento di paura e di spavento, la potenza del Sublime riscatta le sue origini selvagge in nome delle sue rappresentazioni potenti e spesso insoddisfatte dello splendore arcaico e primitivo del mondo, della sua aurora per il destino a venire dell'umanità come soggetto della storia futura.

<sup>9</sup> E. Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of Sublime and Beautiful*, cit., p. 238.

<sup>10</sup> T. Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic*, Oxford, Basil Blackwell, 1991<sup>3</sup>, p. 54.



## 2. La paura in Kant. Conformità a scopi morali e sacrificio dell'arte

### 2.1. La descrizione della paura

Fra le definizioni più ricorrenti della paura che sono state elaborate nel corso del pensiero filosofico, questa passione viene dipinta come una forza che si impadronisce dell'uomo, paralizzandone la capacità di agire e di pensare distintamente. Stato d'animo totalizzante, la paura soffoca la capacità di reagire alla causa che ne è origine e rallenta la facoltà della riflessione diretta all'individuazione dei modi per superare l'ostacolo che genera immobilità. Non del tutto dissimile è la descrizione della paura (*Furcht*<sup>11</sup>) esposta da Kant, la quale trova il suo luogo d'elezione nella *Critica della facoltà di giudizio* del 1790.

Altrove, infatti, per esempio nel testo precritico del 1764, *Osservazioni sul sentimento del bello e del sublime*, Kant dichiara apertamente di voler solo raccogliere osservazioni di natura antropologica sui comportamenti che derivano, negli uomini, dal sentimento del piacere e del dispiacere, e afferma: "io volgo il mio sguardo solo ad alcuni tratti che in codesto ambito sembrano segnalarsi in modo particolare, e anche a questi guarderò con occhio 'più da osservatore che da filosofo'"<sup>12</sup>. Nonostante Kant chiarisca già che il sentimento del piacere o quello del dispiacere non si fonda negli oggetti ma in un sentimento connaturato all'uomo e, inoltre, accenni al sublime come a ciò "che deve sempre essere grande"<sup>13</sup>, non potremmo tuttavia trovare nelle *Osservazioni* una delucidazione dei concetti di bello e sublime che si spinga effettivamente oltre la mera esposizione antropologica che egli promette di fare. E anche il tema della paura non vi trova un'adeguata considerazione.

Nella *Critica della facoltà di giudizio* Kant, invece, affronta con ampiezza di argomentazioni l'argomento del timore, in particolare nella sezione dedicata all'illustrazione del *sublime dinamico*. Il motivo di questa dislocazione dipende, secondo Kant, dalla considerazione che il sublime matematico non può generare paura, in ragione del fatto che è definito esclusivamente dalla sua 'grandezza' in riferimento alla quantità. Esso è "ciò che è assolutamente grande [...] oltre ogni comparazione"<sup>14</sup>, là dove la nozione di "assolutamente grande" viene impiegata da Kant nel senso di un criterio soggettivo della comparazione fra gli oggetti; essa si rivela utile nelle rappresentazioni della facoltà estetica quando noi giudichiamo un oggetto 'grande' e in noi sorge un "senso di compiacimento", perché quell'oggetto

11 Sia il termine '*Furcht*' sia '*Fear*', usato invece da Burke, sono unici ed esclusivi; in italiano possiamo tradurli con 'paura', 'timore', 'sgomento', 'terrore'. Là dove in questo testo si incontrano queste ultime espressioni è chiaro che non sono altro che diversi termini adoperati dagli interpreti, ovviamente senza tradire il senso originario del dettato degli autori trattati.

12 I. Kant, *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und des Erhabenen*, in *Kants gesammelte Schriften*, hrsg. von der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften, Bd. II, Berlin, De Gruyter, 1905/12, s. 209; tr. it. di R. Assunto e R. Hohenemser, nuova edizione ampliata da A. Pupi, *Osservazioni sul sentimento del bello e del sublime*, in I. Kant, *Scritti precritici*, Roma-Bari, Laterza, 1990, p. 293.

13 Ivi, s. 210; tr. it. cit., p. 296.

14 I. Kant, *Kritik der Urtheilskraft*, cit., s. 247; tr. it. cit., pp. 83-84.

è percepito in una staticità che non ci minaccia in alcun modo. Gli oggetti del sublime matematico non entrano in collisione fra di loro né assumono la forma di ostacoli per l'essere umano, per questo motivo la loro contemplazione ci piace<sup>15</sup>.

Nel caso del sublime dinamico, invece, la caratteristica dominante è rappresentata dalla *potenza* della natura che, allo spettatore, a prima vista appare immensamente resistente a ogni ostacolo e gli fa riconoscere, in questo stesso opporsi di impedimenti e resistenza, lo spettacolo di un dinamismo degli oggetti naturali che potrebbe schiacciarlo. È questa potenza che genera timore nell'uomo, la manifestazione naturale del sublime dinamico che ci fa sentire la nostra immane piccolezza di fronte allo scatenarsi di tempeste o alla visione di orridi scoscesi.

Rocce audaci, incombenti, quasi minacciose, nuvole tempestose che torreggiano nel cielo e si appressano con fulmini e tuoni, vulcani in tutta la loro violenza distruttiva, uragani che lasciano dietro di sé la desolazione, l'oceano infuriato e senza limiti, un'alta cascata di un potente fiume, e così via, riducono la nostra capacità di resistere, a paragone con la loro potenza, a una piccolezza insignificante. Ma la loro vista diventa tanto più attraente quanto più è temibile, purché ci troviamo al sicuro; e volentieri diciamo sublimi questi oggetti, perché elevano la forza d'animo sopra la sua abituale mediocrità e ci fanno scoprire una capacità di resistenza di tutt'altra specie, che ci incoraggia a poterci misurare con l'apparente onnipotenza della natura<sup>16</sup>.

Ciò che subito appare evidente, in questa prima definizione della paura nella *Critica della facoltà di giudizio*, è la simmetria mediante la quale Kant si sofferma contemporaneamente tanto sugli aspetti annientanti della paura quanto sulla scoperta di una forza di specie soprasensibile che ci permette di resisterele. È vero, egli scrive, che la natura concepita nell'ambito del sublime dinamico "è un potere che è superiore a grandi ostacoli" e che questa potenza "è superiore anche alla resistenza di ciò che ha esso stesso potenza"<sup>17</sup>. Ma, di fronte a essa, gli uomini possono distogliersi dal timore della potenza, mettendo in pratica qualche accorgimento per evitare di ritrovarsi di fronte a un ostacolo tremendo, ad esempio facendo in modo di 'trovarsi al sicuro', come uno 'spettatore' che non ha più nulla da temere e osserva quei fenomeni della potenza potendoli finalmente giudicare.

## 2.2. La potenza della natura: origine di paura e di sublimità del soggetto

A partire da questo 'allontanamento' da quanto fa paura Kant inizia a mettere in luce ciò che per lui è veramente decisivo: il fatto che, sebbene la paura *appaia segno di sottomissione* reale del soggetto a un potere più grande che risiede nell'oggetto-natura, in realtà, l'occorrere del timore e del superamento di esso hanno luogo nel *soggetto*; se inoltre, di fronte a un evento terribile, questi si mantiene immune dalle

<sup>15</sup> Ivi, ss. 249-250; tr. it. cit., pp. 84-86.

<sup>16</sup> Ivi, s. 261; tr. it. cit., p. 97.

<sup>17</sup> Ivi, s. 260; tr. it. cit., p. 96.

espressioni dello sgomento, ciò dipende da quanto accade in lui e non nella natura, la quale non ha su di noi nessuna potestà, è onnipotente solo apparentemente.

Si possono individuare due caratteristiche della definizione kantiana della paura. La prima consiste nel fatto che la considerazione che la natura sia dinamicamente sublime significa per Kant che essa suscita timore perché la grandezza degli ostacoli che coinvolgono l'uomo richiede una resistenza che implica uno sforzo che può rivelarsi inadeguato per le nostre forze<sup>18</sup>. Quando noi giudichiamo esteticamente la natura come dinamicamente sublime, possiamo pertanto asserire che "la natura [...] in tanto può valere come potenza [...] solo in quanto essa è considerata come oggetto di timore"<sup>19</sup>. In tal senso, l'ostacolo cui si cerca di resistere è un male che induce a sfuggire a quest'oggetto: a questo punto il terrore può esprimersi in un sentimento spiacevole di coazione ad opera di quella potenza. Nella paura senza sicurezza quindi non si prova alcun piacere, anzi il soggetto avverte in sé uno sgradevole senso di inadeguatezza.

Per altro verso, però, Kant riconosce nelle manifestazioni temibili della natura una causa di compiacimento che è poi motivo del fatto che noi denominiamo sublimi tali fenomeni. La recuperata sicurezza dal pericolo ci fa avvertire, in quanto ci era sembrato pauroso, la capacità che abbiamo di oltrepassare il livello più ordinario della nostra esistenza. Il sublime dinamico suscita in noi un sentimento di liberazione, ci piace e ci attrae perché fa apparire alla nostra vista un potere delle nostre facoltà interiori che è superiore a quello della natura più sfrenata.

### 2.3. La compensazione razionale dell'esperienza spaventosa

Occorre che – a questo punto – si consideri più da vicino quella che è la dottrina kantiana del giudizio estetico là dove prende come suo oggetto la natura come potenza. Tutto ciò che, allo sguardo ottenebrato e deformante del terrore, appariva minaccioso e distruttivo nello scatenarsi di eventi naturali, produceva nell'uomo non solo la paura ma – congiunta a essa – la sensazione di essere un ente anche fisicamente limitato. La potestà delle forze fisiche appare indiscutibilmente reale e, soprattutto, insuperabile da null'altro. Nel momento in cui il rilassamento indotto dalla sicurezza si impadronisce dell'uomo, il giudizio consente di disporre di una comprensione assai diversa delle 'forze' in gioco:

la natura viene giudicata sublime nel nostro giudizio estetico non in quanto suscita timore, ma perché evoca in noi la nostra forza (che non è natura), così da farci considerare ciò di cui ci preoccupiamo (beni, salute e vita) come piccola cosa, e quindi, nonostante ciò, non considerare per noi e per la nostra personalità la potenza della natura (alla quale, per quanto riguarda quelle cose, siamo in ogni caso soggetti) come

18 P. Guyer, nel suo ancora importante libro *Kant and the Claims of Taste*, Harvard, Harvard University Press, 1979, pp. 264 ss., delucida con estrema chiarezza e informazione la relazione fra sublime come informe e l'estraneità di esso all'ambito dell'armonia estetica.

19 I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, cit., ss. 260-261; tr. it. cit., p. 97.

una potestà tale che dovremmo piegarci ad essa anche nel caso in cui si trattasse dei nostri principi più alti, della loro affermazione o del loro abbandono. Quindi la natura vien detta qui sublime solo perché solleva l'immaginazione all'esibizione di quei casi nei quali l'animo può far sentire a se stesso la sublimità che è propria della sua destinazione, anche al di là della natura. Questa stima di sé non perde nulla per il fatto che dobbiamo ritenerci al sicuro per sentire questo compiacimento entusiasmante [...] il compiacimento riguarda qui solo la destinazione, che si rivela in questo caso, della nostra facoltà, così come l'attitudine a questa stessa facoltà è nella nostra natura, mentre il suo sviluppo e il suo esercizio sono lasciate a noi come compito<sup>20</sup>.

Non è il timore che scaturisce dalla potenza naturale ad essere giudicato sublime dal giudizio estetico, quindi – secondo Kant – non si può asserire che ciò che è pauroso (quando è ancora pauroso) potrebbe diventare *ipso facto* oggetto di contemplazione artistica. La considerazione della natura da parte del nostro giudizio estetico non conduce, come nel caso del bello, all'elaborazione estetica del sublime, alla sua contemplazione distaccata e, eventualmente, alla sua riproduzione artistica<sup>21</sup>. A quest'altezza della *Critica della facoltà di giudizio*, l'evento pauroso viene considerato solo come un'esperienza che, per l'uomo che l'ha vissuta, è utile tener lontana per poterla ricordare ed evitare in futuro. L'attenzione nei confronti di quanto genera timore viene significativamente deviata da Kant dall'oggetto spaventoso al soggetto giudicante, in modo da porre l'enfasi non sulla potenza della natura ma sulla potenza della nostra destinazione che proprio nel sublime si manifesta appieno. La funzione fondamentale del timore è quella di 'evocare' in noi una stima di sé che ci compensa del sentimento di piccolezza provato nel momento della paura; non è quindi l'oggetto a elevare l'uomo, ma una 'sua facoltà', la ragione che tende al compimento della destinazione morale dell'uomo, mentre la natura ha solo la funzione di mostrare all'uomo la sua capacità di mettere in pratica i principi supremi che costituiscono la sua personalità. La ragione ha la funzione di rendere palesi gli eventi nei quali mostra le sue virtù di resistenza e potere, le quali altro non sono se non la manifestazione fenomenica della consapevolezza di essere superiore alla natura. Questa superiorità agli ostacoli va concepita ovviamente sotto il punto di vista noumenico e non fenomenico: è evidente che masse di materia in movimento, aria satura al massimo di elettricità e così via sono oggettivamente pericolose per l'uomo, ma ormai si comprende che la questione del sublime terrificante non si risolve per Kant nel suggerire all'uomo di mettersi in salvo e adattarsi alla mera visione degli spettacoli causati da quelle forze in movimento, per poi considerare se trarne un piacere estetico o meno. Ciò che viene

<sup>20</sup> Ivi, ss. 105-106; tr. it. cit., p. 98.

<sup>21</sup> Cfr. J.-F. Lyotard, *Leçons sur l'Analytique du Sublime*, Paris, Galilée, 1991; tr. it. a cura di F. Sossi, *Anima minima: sul bello e il sublime*, Parma, Pratiche, 1995, p. 107. L'interpretazione che del sublime kantiano propone J.-F. Lyotard appare molto complessa, per via del suo *status* di filosofo innovatore in ambiti diversi. Per sintetizzare la sua opinione, si può rammentare come egli concepisca il sublime stesso come ciò che da un secolo si è sostituito al bello, in quanto oggetto della rappresentazione artistica. Nemmeno in questo testo l'estetizzazione della paura è tematizzata come problema kantiano, ma solo come questione dell'arte avanguardistica.

rivelato piuttosto dalla paura è il fatto che ogni uomo trae da essa la coscienza di poter essere più forte di ciò che genera timore in lui, in virtù del principio che la saldezza dell'animo umano, che si è manifestata nel resistere al timore, è espressione di una saldezza ben più degna di rispetto, quella della ragione pratica e delle sue idee, le quali grazie al giudizio sul sublime dinamico si mostrano come la ricchezza e superiorità autentiche di ogni uomo. Anche se “questo principio sembra essere, sì, preso troppo alla lontana e frutto di ragionamenti, e quindi trascendente per un giudizio estetico”<sup>22</sup>, Kant osserva anche che quel principio, osservando gli uomini comuni, si rivela “stare a fondamento di più comuni giudizi, sebbene non sempre se ne sia coscienti”<sup>23</sup>.

Nonostante il giudizio sul sublime richieda anche cultura e sottigliezza teorica, va detto che esso non nasce dalla cultura stessa, non si forma in società ma “ha il suo fondamento nella natura umana, e precisamente in ciò che si può attribuire a ciascuno ed esigere da ciascuno insieme al sano intelletto, vale a dire nell'attitudine al sentimento per le idee (pratiche), cioè al sentimento morale”<sup>24</sup>. È questo il motivo per cui sia gli uomini sprovvisti di cultura sia coloro che invece sono più addentro alla pratica della speculazione filosofica non solo provano ma attribuiscono a tutti gli uomini un ‘sentimento morale’ per le ‘idee pratiche’. Ma occorre evitare di ascrivere a questo ‘sentimento’ il fondamento di quelle idee. Una siffatta esposizione non trascendentale ma ‘fisiologica’ ed empirica del sublime e del bello viene individuata da Kant nell'opera di Edmund Burke, autore che egli peraltro loda “come l'autore più insigne di questo genere di trattazione”<sup>25</sup>, nonché autore di “notazioni psicologiche” e “analisi di fenomeni del nostro animo che sono straordinariamente belle”<sup>26</sup>. Ma nell'opera di Burke, nota Kant, si procede da un piacere estetico basato sull'attrattiva di un piacere troppo legato ai sensi corporei alla posizione del giudizio di gusto inteso in senso esclusivamente solipsistico. Kant auspica quindi il superamento di questa esposizione empirica in vista della disamina trascendentale del giudizio di gusto<sup>27</sup>.

## 2.4. Tra piacere negativo e piacere positivo: l'impossibile estetizzazione della paura

Kant osserva come sussista una netta differenza fra il genere di sentimento provato nel caso del sentimento del bello e in quello del sublime: “bello è ciò che piace

22 I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, cit., s. 262; tr. it. cit., p. 98.

23 Ivi, s. 262; tr. it. cit., p. 99.

24 Ivi, s. 265; tr. it. cit., p. 102.

25 Ivi, s. 128; tr. it. cit., p. 113. Lo scritto di Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of Sublime and Beautiful* (1759), venne letto da Kant nella traduzione tedesca *Philosophische Untersuchungen über den Ursprung unserer Begriffe von Schönen und Erhabenen*, Riga, Hartknoch, 1773.

26 I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, cit., s. 129; tr. it. cit., p. 114.

27 Cfr. ivi, ss. 130-131; tr. it. cit., p. 115. L'esposizione della dottrina di Burke è contenuta nella prima parte di questo articolo, alla quale rimando.

nel semplice giudizio (non quindi per mezzo della sensazione del senso secondo un concetto dell'intelletto). Di qui segue da sé che debba piacere senza interesse. Sublime è ciò che piace immediatamente per la sua *opposizione* all'interesse dei sensi<sup>28</sup>. Il bello si riferisce – nel suo fondamento soggettivo – alla sensibilità e quindi predispone ad amare l'oggetto, il sublime invece – in rapporto con gli scopi morali – si pone in netto contrasto con la sensibilità stessa e spinge a stimare il soprasensibile anche contro i nostri interessi sensibili. Per cui, scrive Kant, “si può descrivere il sublime così: è un oggetto (della natura) la cui rappresentazione determina l'animo a pensare all'irraggiungibilità della natura come esibizione di idee”<sup>29</sup>. Dato che il sublime non può competere con la natura quando ci atterrisce, ma soltanto con la nostra coscienza della ragione pratica che ci permette di trascendere la natura stessa, allora questo trascendimento ci conduce ben oltre la paura e la possibilità di trarne esperienze estetiche, come avviene invece con il bello.

Ma allora come rappresentare e spiegare un eventuale compiacimento che abbia come oggetto il sublime della natura e quello dinamico in particolare? Kant introduce a questo proposito la dottrina del *piacere negativo*, che si connette al sentimento del sublime e apre la strada a un nuovo genere di considerazioni che mettono a fuoco l'eventualità o meno di trarre dalla paura una qualsivoglia configurazione estetica.

L'esperienza della paura suscita una correlazione dell'immaginazione con la ragione e le idee soprasensibili. L'uso dell'immaginazione in questo caso è quello di esercitare sui sensi una vera e propria violenza richiesta dalla ragione. Nel diventare strumento della ragione, “dove la ragione deve far violenza alla sensibilità”<sup>30</sup>, l'immaginazione si ‘sacrifica’ in quanto si determina secondo una legge che non è la sua (quella dell'uso empirico); infatti, “nel giudizio estetico sul sublime questa violenza è rappresentata come esercitata dall'immaginazione stessa, quale strumento della ragione”<sup>31</sup>. Quindi nel sentimento del sublime si avverte sia il sentimento negativo dell'immaginazione che si mette al servizio di una legge che non è la sua, sia, al contempo, la pacifica sensazione di rilassamento che il soggetto sperimenta come potenza superiore alla natura.

Da questo rapporto disarmonico ma necessario fra ragione e immaginazione deriva, secondo Kant, il carattere ‘negativo del piacere’ per il sublime dinamico e per la paura che ne accompagna la percezione<sup>32</sup>. Piacere negativo è una singolare espressione, eppure riesce a designare quel sentimento che viene percepito

28 Ivi, ss. 114-115; tr. it. cit., p. 104, corsivo mio. Cfr. R. Gasché, *The Idea of Form. Rethinking Kant's Aesthetics*, Stanford, Stanford University Press, 2003, pp. 119-121: l'analisi del sublime qui proposta non individua alcun antagonismo con il bello, ma solo una possibile interazione.

29 I. Kant, *Kritik der Urtheilskraft*, cit., s. 268; tr. it. cit., p. 104. Cfr. G. Carchia, *Le rovine della rappresentazione*, in *Kant e la verità dell'apparenza*, a cura di G. Garelli, Torino, Ananke, 2006, pp. 57-58, 59, il quale distingue fra “l'estetico come elemento fondamentalmente antropologico” e una sorta di “divenire oltreumano” prodotto dall'arte; quest'ultimo presunto grado superiore dell'estetico si esprime nel superamento della “serietà della rappresentazione estetica” stessa.

30 I. Kant, *Kritik der Urtheilskraft*, cit., s. 268; tr. it. cit., p. 105.

31 Ivi, s. 269; tr. it. cit., p. 105.

32 Cfr. ivi, s. 269; tr. it. cit., p. 105.



da chiunque – sapendosi al sicuro – si abbandoni alla contemplazione di quegli stessi fenomeni che, in un primo momento, avevano fatto di lui un essere raggelato e inerme. Se il compiacimento per il bello rimane sempre un compiacimento positivo, spiega Kant, quello per il sublime può essere solo negativo nel senso che quell'immaginazione libera nell'uso dei sensi, e perciò compiacente nel procurare benessere, nel sublime si ritrova invece legata al 'sacrificio' di tutto quanto è 'sensuale'. Dall'immaginazione sorge il carattere negativo del piacere legato a quanto generava timore; questo piacere si manifesta, secondo Kant, nella meraviglia che confina con lo spavento, l'orrore e il sacro brivido che coglie lo spettatore alla vista di ciò che faceva paura e che ora invita a malinconiche meditazioni. Ciò non è più reale timore, ma è solo un mettersi alla prova per sentire la potenza di questo stesso poter legare il moto dell'animo da ciò provocato con il suo stato di riposo, ed essere così superiore alla natura che è in noi stessi<sup>33</sup>.

## 2.5. Sublime dinamico: piacere senza forma estetica

A questo punto, si può constatare come Kant sia giunto a neutralizzare il sentimento della paura, riconducendone gli aspetti di soggezione alla natura onnipotente all'interno del soggetto trascendentale: da una parte, ciò che genera il timore viene evitato e con esso le sensazioni spiacevoli che suscita; d'altra parte, il timore diventa il momento iniziale dell'auto-riconoscimento da parte dell'uomo della sua conformazione razionale soprasensibile. La dottrina del piacere negativo consolida quest'esposizione anche dal punto di vista del sentimento che si unisce al ripensamento delle esperienze terribili già vissute. Questo è fondamentale per esseri umani che non sono solo esseri intelligenti, ma richiedono anche un compiacimento estetico, pur privo di interesse, dei sensi. Nel caso del sublime, il compiacimento per l'oggetto non può che essere recuperato quando il timore è ormai sotto controllo e l'uomo sa di poterlo padroneggiare. Allora egli, non riuscendo immediatamente a ritrovare quei panorami o spettacoli che lo avevano atterrito un tempo, può far appello alla sua immaginazione, che lo aiuta a richiamare alla mente ciò che è assente. Ma nel gioco con l'immaginazione e nel rivisitare i luoghi dello spavento originario, egli prova un benessere che non è gioia ma pura consapevolezza di superiorità unita sempre a un piacere negativo per ciò che lo immalinconisce<sup>34</sup>.

33 Cfr. *ivi*, s. 269; tr. it. cit., p. 105. Su questo punto, cfr. R. Makkreel, *Imagination and Interpretation in Kant. The Hermeneutical Import of the Critique of Judgement*, Chicago, Chicago University Press, 1990, pp. 67-68, 81, il quale interpreta il 'regresso dell'immaginazione' come l'unica nozione in grado di poter realizzare l'unità sovrasensibile fra la comprensione del bello e quella del sublime.

34 Cfr. P. Crowther, *The Kantian Sublime. From Morality to Art*, Oxford, Clarendon Press, 1989, pp. 152-156, che sostiene la tesi che – sebbene Kant abbia troncato ogni legame fra il sublime e l'arte – nondimeno si possono trarre dalla sua dottrina del sublime indicazioni nel senso di una estetizzazione del sublime stesso. Ma queste annotazioni mostrano un'applicabilità solo nel caso del bello e comunque mai nei casi in cui si manifesti il sentimento della paura.

In questa definizione della paura, Kant non sottrae al nostro sentimento di piccolezza e sottomissione il suo carattere di reale e profondo turbamento, ma al tempo stesso comincia a suggerire che, se davvero gli oggetti della natura fossero essi stessi il sublime in quanto suscitano paura, allora la vita dell'uomo nel mondo sarebbe ben misera e penosa. La strategia kantiana nel 'salvare' l'uomo dalla paura consiste nell'evidenziare come la potenza naturale terrificante sia 'respingente' per la sensibilità umana e, da qui, ricondurre il sentimento del sublime dinamico (insieme alla paura che può incutere) all'interno del soggetto giudicante. L'espressione peculiare del sublime sarà quindi da ricercarsi nella ragione del soggetto, la cui sublimità trova l'espressione più adeguata nelle idee morali<sup>35</sup>. Ma, in questo modo, Kant ha anche precluso all'esperienza della paura la possibilità di diventare oggetto di contemplazione estetica, sottraendole l'oggetto del sublime dinamico e deprezzandolo a ostacolo superabile dalla ragione. Egli ha riassorbito quegli ostacoli all'interno del soggetto giudicante, lasciando che la sensibilità estetica si nutrisse solo di un piacere negativo. Si dà da poter dire che "la semplicità (*conformità a scopi senz'arte*) [*kunstlose Zweckmässigkeit*] è, per così dire, lo stile della natura nel sublime, e così anche della moralità, che è una seconda natura (soprasensibile), di cui conosciamo solo le leggi, senza poter arrivare a cogliere con l'intuizione la facoltà soprasensibile in noi stessi che contiene il fondamento di questa legislazione"<sup>36</sup>.

*Questo articolo è lavoro comune di Giuseppe Panella e Maria Antonietta Pranteda che si sono così suddivisi il lavoro: la prima parte è di Giuseppe Panella, la seconda parte è, invece, di Maria Antonietta Pranteda.*

35 Cfr. I. Kant, *Kritik der Urtheilskraft*, cit., s. 271; tr. it. cit., p. 107.

36 Ivi, s. 265; tr. it. cit., p. 111.